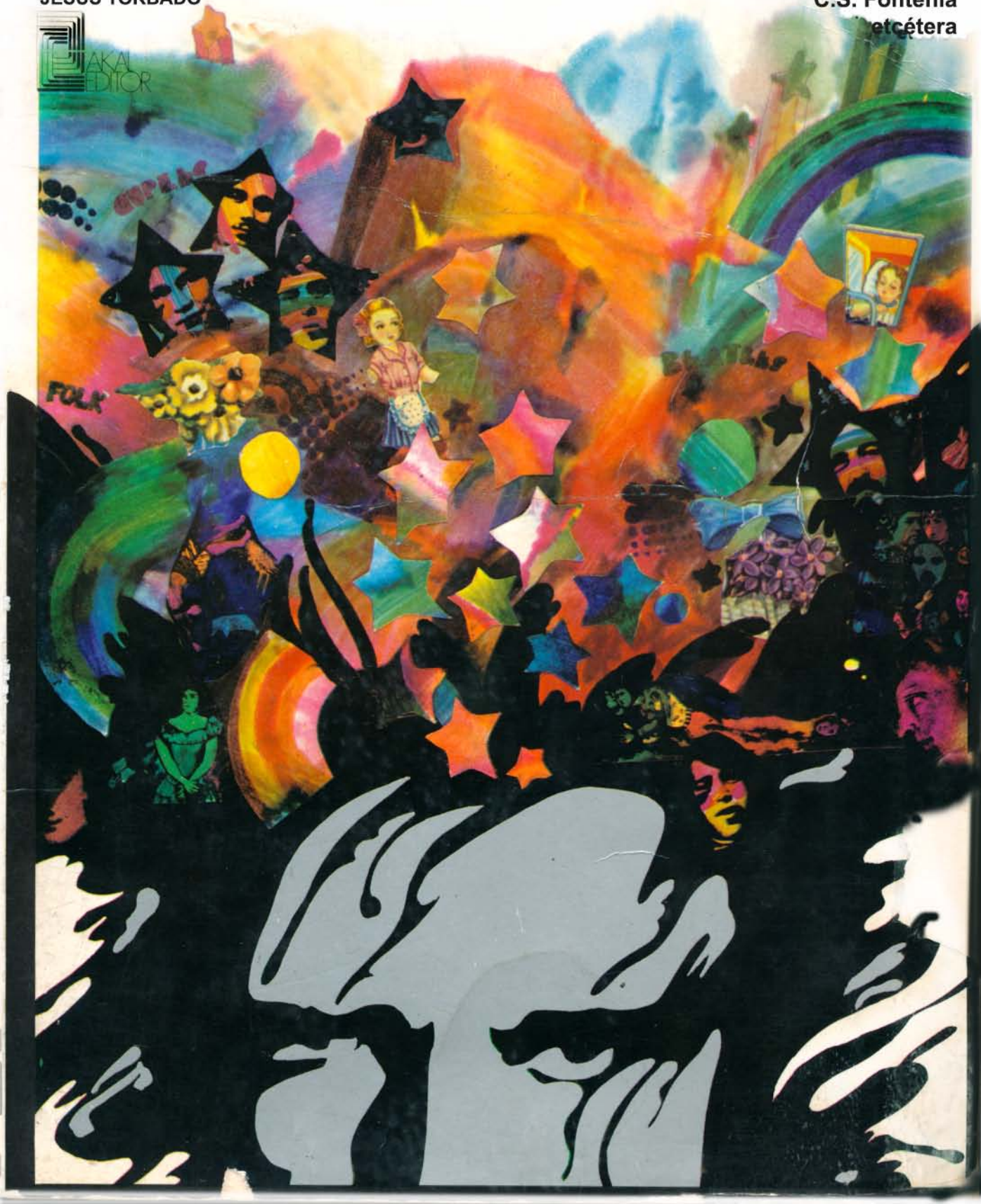
GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA

POP 1900/1973

Dirigida por :
JOSÉ MARÍA ÍÑIGO &
JESÚS TORBADO

Colaboran:
José Luis Álvarez
J.M. Caballero Bonald
Joaquín Díaz
H. Vázquez Azpiri
C.S. Fontenia
etcétera

AKAL EDITOR



ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA

POP

1900
1973

El Bardino
P.C.

Dirigida por

JOSE MARIA IÑIGO & JESUS TORBADO

Coordinación:

VICTORINO DEL POZO
y CHARO MARTINEZ GARIN

Realización artística:

RICARDO SEGURA
y FRANCISCO J. PEREZ

Copyright Mundial 1973

AKAL EDITOR
Calle Sánchez Barcáiztegui, 40.
Madrid-7. ESPAÑA

Impreso por:
HAUSER y MENET, S. A.
Plomo, 19. Madrid-5.

Depósito Legal: M. 18.811 - 1968.

Printed in Spain

INDICE

CAPITULO I.—«CANCION FOLKLORE», por Rafael Benedito y Joaquín Díaz.

CAPITULO II.—«EL "JAZZ": PRIMER LATIDO DE LA MUSICA NO CULTA», por Paco Montes, J. Claudio Cifuentes y Jesús Torbado.

CAPITULO III.—«LA MUSICA "POP" DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO», por Margarita Sánchez.

CAPITULO IV.—«TONADILLAS, CUPLES Y CANCIONES DE CONSUMO», por Manuel Vázquez Montalbán y Jesús Torbado.

CAPITULO V.—«EL TANGO», por Solly.

CAPITULO VI.—«COMEDIAS, "CROONERS" Y GRANDES ORQUESTAS», por Eduardo Chamorro.

CAPITULO VII.—«EL CANTE FLAMENCO», por J. M. Caballero Bonald y Manuel Ríos.

CAPITULO VIII.—«EL FOLKLORE LATINOAMERICANO», por Manuel Castellanos de Gorriti y Delia Porciana.

CAPITULO IX.—«ESPAÑA: CANCION DE POSGUERRA (1939-1955)», por Héctor Vázquez Azpiri.

CAPITULO X.—«LAS CANCIONES DE ITALIA», por Mercedes Arancibia.

CAPITULO XI.—«LA EXPLOSION DEL "ROCK AND ROLL"», por José Luis Alvarez.

CAPITULO XII.—«LAS CANCIONES DE FRANCIA», por Annette Duforn.

CAPITULO XIII.—«LOS RITMOS Y LOS BAILES», por Jesús Torbado.

CAPITULO XIV.—«EL "ROCK AND ROLL" EN ESPAÑA», por Miguel Angel Nieto, J. L. Alvarez (consultores) y Jesús Torbado.

CAPITULO XV.—«LIVERPOOL, CUNA Y REVOLUCION DE LA MUSICA "POP"», por Joaquín Luqui.

CAPITULO XVI.—«LA MUSICA NEGRA, DE AYER A HOY», por Victorino del Pozo.

CAPITULO XVII.—«EL "POP" EN AMERICA LATINA», por Leo Vanes y otros.

CAPITULO XVIII.—«EL "POP" DE HOY, ANTECEDENTES», por Carlos Tena y Jesús Torbado.

CAPITULO XIX.—«EL "POP" EN ESPAÑA», por Jesús Torbado.

CAPITULO XX.—«EL "POP" DE HOY, ULTIMOS CREADORES», por Vicente Cagiao, Alexander Agobian y Victorino del Pozo.

MUNDO JOVEN

CAPITULO XIII

LOS RITMOS Y LOS BAILES

Por

JESUS TORBADO

El Bardino P.C.

QUANDO, QUANDO Y QUANDO

La la la la, la la la la
la la la la, la la la la
Quando, quando, quando, el ritmo que
[llegó y ven a bailar.
Quando, quando, quando, que alegra el
[corazón.
Vamos a bailar el nuevo ritmo que nació,
un baile sin igual que alegre nos unió.
Me cansé del «twist», ya no me gusta
[el madisón,
porque prefiero más el quando y el amor.
Quando, quando, quando, el ritmo que
[llegó y ven a bailar;
quando, quando, quando, que alegra el
[corazón.

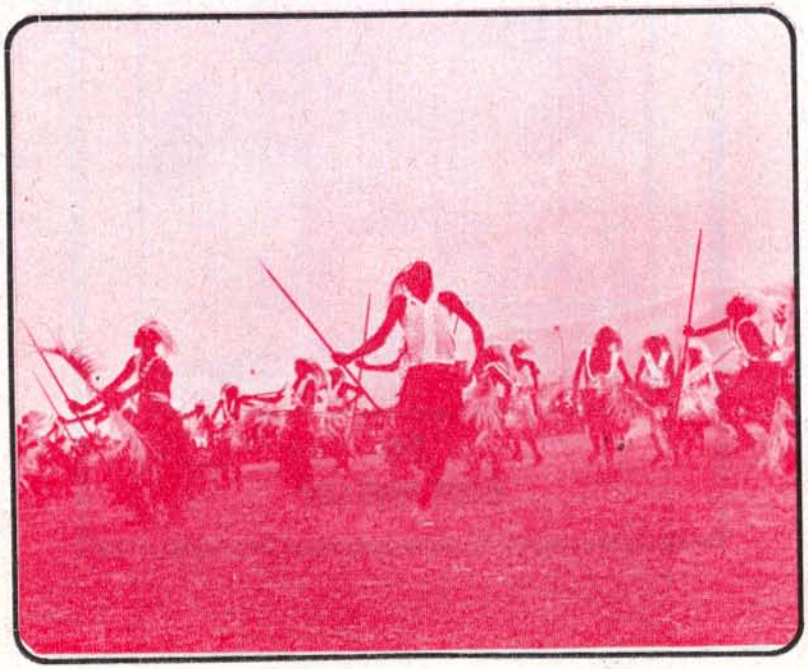
Cuando en los últimos años de la década de los cincuenta padres y abuelos se morían de impotente rabia ante las desenfrenadas contorsiones a que se entregaban sus hijos o nietos; cuando apodaban al *rock and roll* danza del diablo, inmoralidad pública, colectiva locura, parece que olvidaban lo ocurrido veinte, cuarenta años antes. O lo ocurrido veinte, cuarenta siglos antes. Los eternos policías condenaban y maldecían. Las iglesias de todo el mundo se apresuraban a excomulgar, criticar o, al menos, ofrecer peligrosos y apresurados adjetivos a los jóvenes que olvidaban sus dignidades en salas llenas de ruido y de furor.

Cualquier persona inteligente, culta o profética hubiera dicho que aquello no era nada nuevo y que, además, calaría muy pronto en todas las capas generacionales y sociales, de modo que los mismos artríticos abuelos se dedicarían, llegado el momento, a menear el esqueleto al son de aquellos ritmos infernales, calenturientos, absurdos y desconcertantes. Y así ocurrió, en efecto. Porque bien sabido es que el destino general de los hombres ha sido, es y será bailar al son que les toquen.

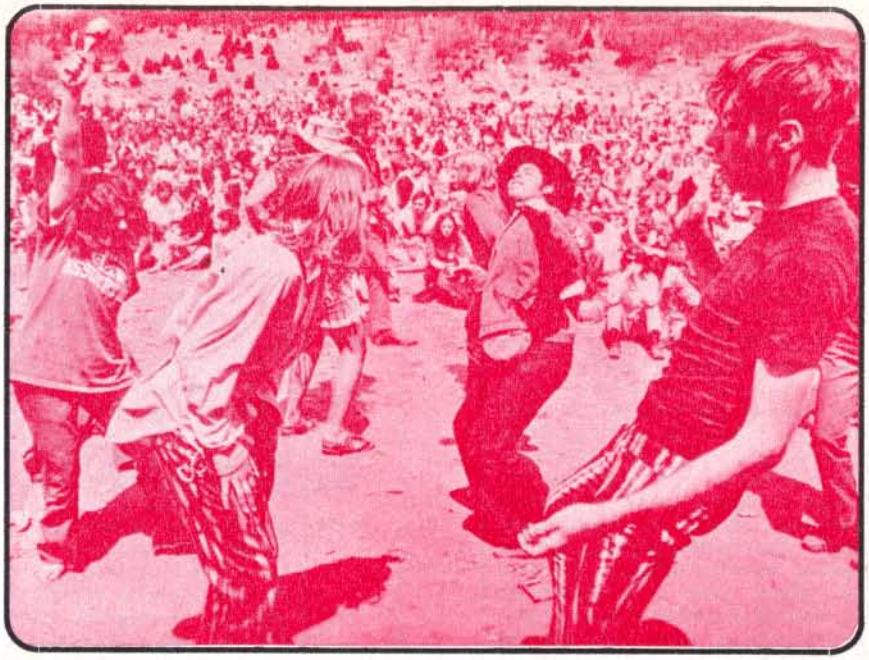
Probablemente sea inútil repetir que todo baile ha sido desde la más remota prehistoria un rito religioso y mágico. Los hombres han bailado para atraerse a los dioses y alejar a los diablos, o al revés; han bailado para expresar su alegría o su pena, para proclamar su libertad u olvidarse de su esclavitud. El baile es una de las manifestaciones más típicas y antiguas de todo ser vivo. Y así como la canción es privativa del hombre, la danza llega también a ciertas especies de animales, que expresan sus sentimientos —sobre todo los amorosos— mediante el móvil ritmo de los cuerpos. Entre un baile neopsicodélico y una danza de los indios cheroqués o de los pigmeos sudafricanos no hay más diferencia que la del espacio y tiempo. El sentimiento es aproximadamente el mismo, idéntica la motivación, parecidos los resultados. En ambos casos, como en la agitación de un perro agradecido o en los saltos de un insecto en celo, el hombre expresa o intenta expresar su actual estado, su existencia momentánea, la vida que lleva en sí. No se trata, pues, de un menester frívolo, juvenil y moderno, sino de una función biológica, sin tiempo, edades y localizaciones. Como tal, la danza merece la misma atención que cualquier otro sistema humano de comunicación y de expresión.

Pero no caben aquí tales etnológicas pretensiones. Desde que los hombres occidentales decidieron que estaban suficientemente civilizados, el baile como expresión de sentimientos pasó al cajón de los trastos viejos de donde únicamente se sacaba en casos de embriaguez alcohólica, erótica o revolucionaria. La danza dejó los bosques, las colinas y los prados para recluirse en salones amueblados y bienolientes. Desde la Edad Media, y salvo los intervalos ya dichos, la danza desapareció. Mejor dicho, desaparecieron los significados de la danza, aunque ésta se perpetuase. Quedaban ceremonias esporádicas, fiestas pueblerinas, arrobos insólitos en los hombres todavía bailaban porque se lo pedía el alma, pero en modo alguno puede pensarse en una permanencia de la virginidad del baile.

Como a todas las expresiones que perdieron sus naturales raíces, el arte pretendió resguardarla en los selectos campos de los ballets, indudablemente expresivos, pero ya



Danza de Burundi.



El «rock», al aire libre, en Wisconsin (USA).

no de una necesidad primaria, de unas pasiones colectivas, sino del genio de uno o varios hombres entregados como pasto a una legión de espectadores que podían identificarse o no con lo que estaban contemplando.

Unicamente los últimos hijos del «rock» han sabido recuperar el significado del baile. Cuando se desencadenó la psicodelia, cuando la electrónica arraigó en la sensibilidad de los hombres, cuando los más jóvenes estuvieron seguros de que vivían en un mundo distinto y supieron aceptarlo (aunque fuese rebelándose contra él), el baile reasumió su propia vida y volvió a ser expresión de algo. Pero esto ha sucedido muy recientemente. Y para llegar a ello hemos tenido que someternos a las tiranías de los bailes organizados, aunque no fueran de salón; hemos tenido que mover los pies y los brazos tay como estaba previsto.

Cuando comienza el siglo, aproximadamente en todo el mundo occidental seguían bailándose los ritmos civilizados nacidos en el dieciocho y en el diecisiete. Estos ritmos no han desaparecido aún, aunque cada vez resulten más escuálidos y aburridos. La facción conservadora de la Humanidad se niega a entregarse al movimiento salvaje del pos-«rock». A nadie, desde luego, se le ocurre bailar en público el *minué de Luis XV*, que apasionaba a las gentes en el verano de 1900, o el *rigodón* jovial con que se iniciaban todas las «soirées dansantes» de la época, pero también es cierto que no hay fiesta gorda que no se inicie con un valsecito o un pasodoble, y las mismas muchachitas presentadas en sociedad que adoran sobre todo el baile pop aceptan de buen grado los románticos y suaves giros de ese vals clásico.

Estamos hablando de baile de salón. El hecho de bailar en locales cerrados, a determinadas horas y al cabo de una organización previa, implica que el ritmo ha de estar cuando menos admitido por la sociedad. No se podía celebrar en un salón la fiesta báquica de la vendimia, en donde cada cual daba las pataletas que mejor se adecuaban a su estado de ánimo. Y como a los salones únicamente llegaba la nata de las clases burguesas o dominantes, las danzas habían de ser burguesas. Quizá se pasaba por allí un rey, o al menos una condesa, o al menos un baronet, y convenía sobre todo guardar las formas, pues tales danzas habían sido escritas para cortesanos. Guardar las formas establecidas muchas décadas antes y convertidas en leyes por la costumbre.

El único avance que en este sentido se logró fue cambiar unos bailes de salón por otros bailes de salón, convertir en clásicas danzas que eran demasiado nuevas.

Claro que este último caso es sólo válido para el *tango* y para el *fox-trot*. En la actualidad sólo hay cuatro bailes de salón distintos que se consideran clásicos y generalmente admitidos como tales. Son el *pasodoble*, también llamado *fox-trot;* el *vals lento*, el *fox lento* y el *tango*, el más diferente, el más elegante y el más difícil de todos. La admisión del *tango*, nacido como se ha dicho ya en cuna tan popular y villana, fue toda una revolución. El *vals*, por su parte, que permitía a la pareja bailar semiagarrada, había sido una innovación terrible y peligrosísima, como lo demuestra el hecho de que únicamente se permitiera bailar a las personas mayores y a los jóvenes acompañados de personas mayores. Que se admitiese más tarde el *tango*, donde el simple roce del vals se trocaba por furioso abrazo, fue casi una monstruosidad. De hecho, todos los bailes de salón fueron en principio bailes diabólicos y así lo hicieron notar diversas leyes civiles y eclesiásticas. El *tango*, deshonesto y además barriobajero, era el infierno mismo.

Pero el tango, a pesar de todo, tenía padres nobles. No era otra cosa que una adaptación rioplatense de antiguas danzas europeas. Toda la música llegada a América recibió vitalidad nueva, tanto en canción como en danza. La mayor parte de los bailes populares (folklóricos) latinoamericano son versiones higienizadas de danzas europeas de los siglos XVI, XVII y XVIII.

El *fox-trot* (paso del zorro) por su lado, tampoco tenía un origen particularmente brillante. En realidad, era una de las múltiples derivaciones del «jazz», pero enormemente suavizada y acomodada, ya que antes de salir del «jazz», había llegado a él desde Europa, recorriendo camino semejante al del tango.

Esos cuatro bailes esenciales llenaron toda

la primera mitad del siglo veinte, entreverados aquí y allá por las danzas salvajes aparecidas en las plantaciones de algodón y trasplantadas a locales que más tarde se llamarían boîtes, discotecas, cabarets, clubs..., en todo caso a salones de baja estofa, mal vistos y a los que solamente se podía acudir después de pensarlo mucho y en la seguridad de no ser demasiado visto. Para que estos ritmos consiguieran imponerse en las prácticas sociales, hubo que discutir mucho y los más osados tuvieron que arriesgar mil veces su prestigio. Algo parecido a lo que más tarde ocurrió con el *rock and roll*.

En Francia y España, antes de la llegada del «jazz» y del tango (llegada paralela) triunfaron fugazmente algunos bailes de origen espúreo, aunque sólo en los salones de cuarta fila. La *machicha brasileña*, por ejemplo, importada a través de danzarines mulatos y puesta de moda por Mayol (1905) en los bailes populares. Los frenesíes pseudoafricanos usados por Josephine Baker, en seguida pasada al charlestón. *Carillones, polcas, contradanzas, zapateados, rondós, minués, galopes, mazurcas, javas, jigas, jotas...* subsisten en buena armonía; danzas eruditas y folklóricas; populares y aristocráticas, pero cada una en su sitio y en el momento justo. Los bailes públicos (en parques, jardines, plazas, campos) van recogiéndose en los «dancings», en en los locales que en todos los pueblos españoles se llaman sencillamente *bailes*. Y en estos bailes se baila todo lo que permite el señor cura y lo que no haya prohibido el señor obispo, que siempre es mucho.

Aun cuando la danza no sea ya expresión verdadera del hombre, continúa siendo factor importante de la convivencia y manifestación de momentos históricos y de situaciones sociales. Lo mismo que en remotos tiempos cada civilización tiene su danza, en el siglo XX cada comunidad baila determinados ritmos: los permitidos, los más próximos a su peculiar sensibilidad. Todo ello, naturalmente, hasta que el imperialismo norteamericano consigue imponer su propia sensibilidad, su cultura y, por consiguiente, su música. Esa individualidad social —y valga el término— desaparece con la invasión de los ritmos derivados del «jazz», con la definitiva supremacía tecnológica de los norteamericanos.

DEL «CAKE» AL «ROCK AND ROLL»

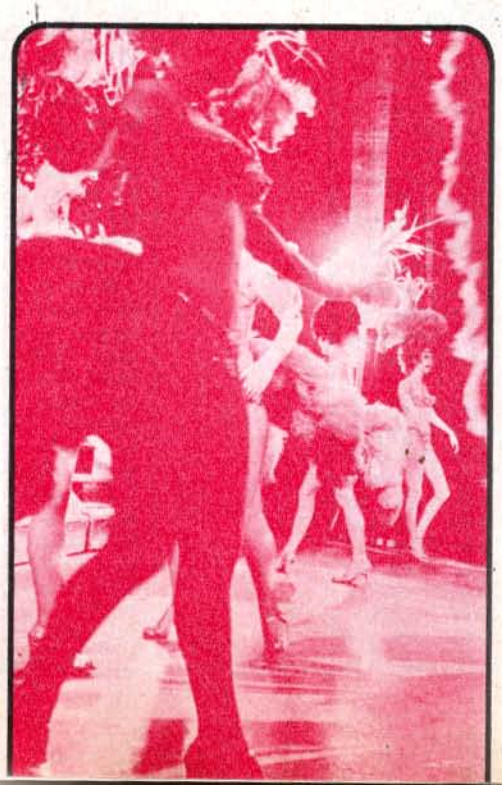
La suprema importancia que el «jazz» tiene en el desarrollo de la música popular del siglo XX, a la que impregna casi por completo, alcanza también a los bailes. Y al igual que el «jazz», es música, por así decirlo, natural, no elaborada, las danzas de él derivadas son como un retorno al primitivismo, a los orígenes. Porque es preciso tener en cuenta que ciertas danzas afroamericanas son anteriores al «jazz», y, en seguida, partes constitutivas del mismo.

El *cake-walk* es la primera de ellas, la primera conocida.

Se sabe que los negros esclavos continuaron bailando sus propios ritmos en América, mezclados a veces con melodías religiosas que les enseñaban los pastores protestantes. Estos ritmos fueron decantándose paulatinamente y el *cake-walk* (paso del pastel) consiguió sobreponerse en popularidad a todos los otros a finales del siglo pasado. Se trata de una marcha rápida, tocada por un banjo, que fue divulgada gracias a los «minstrels shows», de cuyo repertorio formaba parte principal. En su origen se trataba de un juego bailado. El ganador obtenía un pastel como premio. Este baile nada tenía que ver con las figuras realizadas en las danzas europeas tradicionales; más bien era la versión satírica de un baile de moda en 1890, el *schottische*, es decir, el *chotis* supuestamente madrileño.

Del *cake-walk* al *ragtime* no hay un paso. De hecho, el ritmo es el mismo; cambia sólo el nombre. El *ragtime*, un estilo pianístico, se compone de varios temas encadenados por interludios de dos o cuatro medidas. Aunque sus orígenes armónicos y melódicos son claramente europeos *(marcha, minué, polca)*, el ritmo es africano, copiado al *cake-walk*. El *rag*, junto al *blues*, fue el origen del «jazz».

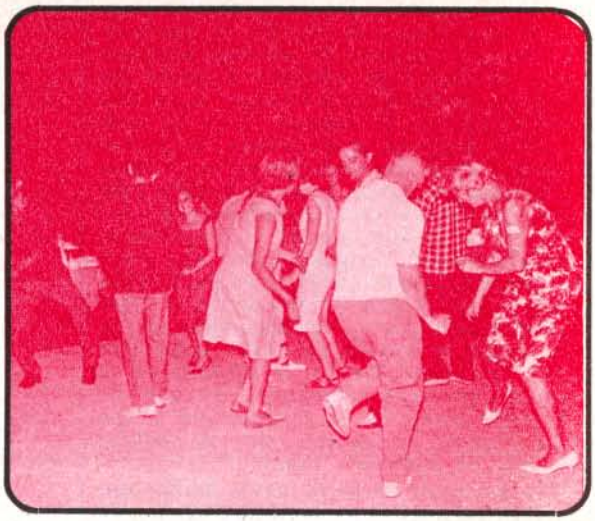
Como tal baile, apenas tuvo repercusión en Europa. Quizá donde antes llegó fue precisamente a España, y en los pies de una argentina universal, posteriormente magnífica actriz dramática. Doña Lola Membrives se presentó en el teatro Apolo de Madrid (hoy



El baile en la revista musical.

La vuelta del «rock and roll».

El «twist» de los 60.



Banco de Vizcaya) bailando este ritmo en la temporada 1904-5..., ¡un año antes de que naciera la propia Josephine!

El que influyó realmente, de modo que ciertos lo consideran como origen real de todos los bailes modernos, fue el *chalestón*. Claro que antes es preciso siquiera mencionar otros bailes nacidos del «jazz», anteriores a aquél. El *one-tep*, el *fox-trot*, las danzas humorísticas *turkey-trut*, *horse-trut*, *honey-bug*, etc., tuvieron poca repercusión en el viejo continente o llegaron después del *charlestón*, aunque históricamente son anteriores.

Esta gran revolución coreográfica surge en 1924, durante el apogeo de las orquestas «dixieland». El *charlestón*, danza de origen africano, procede de la ciudad del mismo nombre, en Carolina del Sur. Tiene un ritmo cuaternario y pronto se hizo célebre la manera de bambolear las piernas hacia el exterior del cuerpo, como si los danzarines fueran muñecos de trapo. París quedó admirado y perplejo viendo a aquella muchacha negra de diecinueve años, escasamente vestida, que traía de América el *charlestón*. Como se sabe, el *charlestón* no fue sólo un baile nuevo, sino toda una moda que cambió muchas costumbres. Las faldas cortas, la frivolidad enfrentada a la severidad de antaño, la alegría de vivir... No era un baile sólo para jóvenes, como ocurriría con el *rock and roll* (a cuya invasión se parece tanto), porque en aquellos años los jóvenes no existían como grupo social definido. La bailarina gibraltareña miss Dolly fue quien lo introdujo en España. Y algunas canciones como el *Oh mamá Inés* han perdurado a través de los años.

El *charlestón* daría vía libre a los numerosos ritmos imaginados por los músicos de jazz. Estamos en plena era del *swing*. baile se convierte en fiebre. Se multiplican las orquestas, dicen que es bella la época. La alegría de verse libre de guerras en Europa o la tristeza de la depresión en América dan el mismo resultado: la necesidad de evasión, de olvido, de baile. En los Estados Unidos surgen los maratones de baile, donde pobres gentes hambrientas compiten por unos dólares durante semanas y semanas en pistas pueblerinas, animadas por una infame turba de tipos poderosos que las considera lo mismo que a caballos de carreras, apuesta por ellas y se divierte a costa de los estratos más míseros de la población.

No hay que confundir los maratones con la *danzomanía*, aquella pasión colectiva que en la Edad Media se apoderaba de aldeas enteras y tenía bailando a sus pobladores hasta que caían agonizantes, como ocurrió en Alemania en 1374. El maratón es un espectáculo animalesco y quien participa en él lo hace por dinero. Se conoce el récord absoluto de esta desgraciada especialidad. Y lo tiene un hombre que había de ser luego muy famoso. Frank Lo Vecchio bailó junto a Ruthie Smith durante 3.480 horas (es decir, veinte semanas y cinco días), con descansos de quince minutos cada hora, en Atlantic City, New Jersey. El baile comenzó el día 27 de mayo de 1932. Frank Lo Vecchio llegaría a vender con el tiempo ochenta millones de discos por él grabados. Con el seudónimo de Frankie Laine.

Otro récord de la época es el conseguido por John Giola (también de origen italiano y presumiblemente pobre, como se ve), de veintitrés años, que en Broadway se pasó veintidós horas y media ininterrumpidamente bailando el *charlestón*. La banda que más aguantó en estos maratones, ya que muchas veces se repartía la fiesta entre varias, fue la de Wendel Merritt and his Music of Merit, que en 1929 tocó música de baile durante doscientas una horas. Y como muestra de las dificultades de bailar el *charlestón*, vale la pena mencionar que el récord de baile ininterrumpido lo tiene el argentino Carlos Sandrini (1955), que resistió ciento seis horas y cinco minutos y «utilizó» a tres muchachas resistentes.

Pero al mismo tiempo que el *charlestón* y afines invadían Europa, el *tango* compartía sus éxitos. Por los años treinta, todo local medianamente importante tenía al mismo tiempo una orquesta de «jazz» y otra de *tango*, que tocaban alternadamente. En realidad, más que orquesta de tango propiamente dicha, era una «orquesta típica». Las «típicas» tocaban *rumbas*, *sambas*, *cucarachas*, *chachachás*, una larga serie de ritmos latinoamericanos que no han cesado de ser popu-

lares, aunque en aquellos tiempos lo eran en alto grado. Entre unas y otras creaban el ambiente idóneo para el amor, que ha sido la razón más definitiva de todos los bailes, sobre todo de los bailes bajo techo y con escasa luz, puestos de moda por entonces.

Entre los seguidores del *charlestón* y nacidos de la misma raíz citemos el *lambeth-walk* (paso del cordero), el *shimmy*, el *black-bottom*, el *lindy-hop*, también llamado *jitterburg* (y erróneamente *be-bop*), asimismo verdadera pasión de Europa hasta el estallido de la segunda gran guerra, el *jersey-bounce* y el *slow*, que permitía bailar el blues y las baladas en tempo lento. A España apenas llegaron estos ritmos. Unicamente, bastante después de la guerra civil, el *bugui-bugui* (o *boogie-woogie*), originalmente un estilo pianístico practicado en Chicago hacia 1928, pero más tarde forma de interpretar el blues que se distingue por el redoblamiento de los bajos, largos y breves, de ocho notas por compás. El *bugui* fue en la España de la posguerra un baile ciudadano, aunque no culto, comparable a la famosísima *raspa* (¿quién inventó la *raspa*?), que se bailaba sobre todo en pueblos y villas.

Claro que gran parte de estos bailes apenas tuvieron arraigo en Latinoamérica y en España, cuyas gentes aceptaban mejor su propia música. En cada país sudamericano existen al menos cinco bailes populares, muchos de los cuales pueden perfectamente utilizarse en los salones. Y si algunos de ellos consiguieron grandes adictos en Europa, era lógico que continuasen vigentes en sus naciones de origen.

En cuanto a España, antes de 1950 se bailaban el *samba brasileño*, el *mambo*, tan popular en la voz ya olvidada de Carlota Bilbao, que más tarde se convertiría en actriz, la *rumba*, cuyo intérprete más famoso era Angelillo, el flamenco. Es decir, bailes todos ellos latinoamericanos.

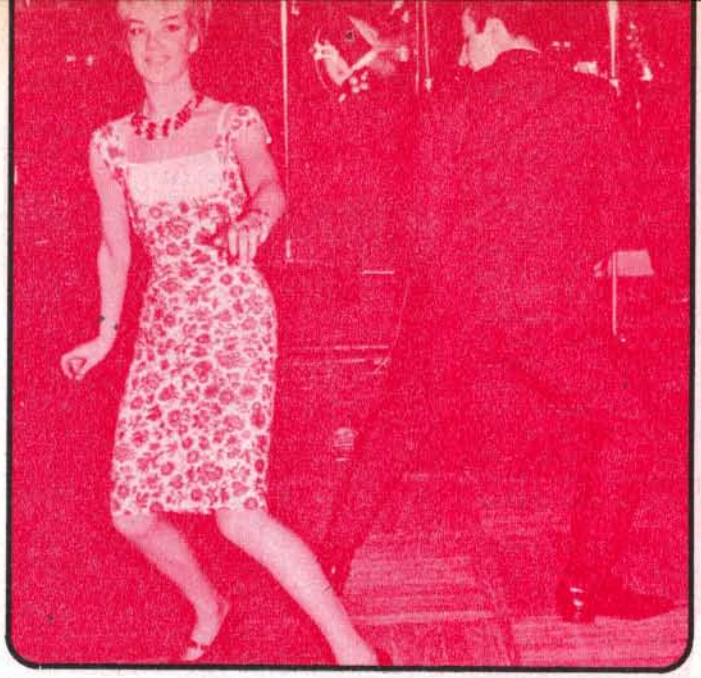
A los derivados del «jazz» se les englobaba bajo el nombre de *swing*. A finales de los cuarenta, el *swing* era una pequeña pasión en las grandes ciudades. Se han hecho célebres las tardes del Salamanca y del Barceló, los más populares bailes de Madrid, cuya entrada costaba siete pesetas, sin derecho a consumición, desde luego). El *swing* se bailaba suelto y cualquier cosa valía para moverse a este genérico ritmo. La orquesta interpretaba tres veces la misma canción, con ritmos distintos. La costumbre era que la chavala sacada a bailar tenía que permanecer tres piezas junto al compañero. La primera, rápida, *swing*. La segunda, lenta. Y la tercera, nuevamente *swing*. Al cabo, los profesores descansaban unos momentos. *Lisboa*, que de «jazz» tiene más bien poco, era la pieza más usada en estos menesteres.

Años más tarde, mediados los cincuenta, se pondría de moda el *bugui*, inmediato antecesor en España del *rock and roll*, aunque desde luego infinitamente menos popular que éste. En cuanto a la *raspa*, surgió en diciembre de 1949 y en seguida fue aclamada por jóvenes y viejos. Las fiestas aldeanas y los primerizos guateques urbanos terminaban casi siempre con la inagotable *raspa*. Incluso se hicieron competiciones para averiguar quién resistía más giros engarzado al brazo de su pareja. Finalidad semejante tuvo durante una época la *conga brasileña*, particularmente en momentos de alegría desbordante en que los danzarines se agarraban del abdomen y formaban una fila que daba vueltas al local de baile, fuera bajo techo o al aire libre.

Finalmente, hubo un ritmo que enloqueció brevemente a una abundante porción de juventud europea. En 1953 escandalizaba a todos los bienpensadores la belleza despampanante —como entonces se decía— de Silvana Mangano. La película *Ana* estaba rigurosamente prohibida para todos los menores y en los colegios se hablaba mucho de sus peligros. Pues bien, en esa cinta la actriz bailaba *El negro zumbón*, tema escrito el año anterior por dos italianos sobre un ritmo desconocido en Europa pero ya clásico en Brasil, el *baiao*, el *bayón*. Había que levantar los brazos y menear mucho el trasero. El negro zumbón que venía bailando alegre el *bayón* fue el último de los ritmos latinoamericanos anteriores al *rock*.

Pero esto no quiere decir que los otros se eclipsaran. Si el *bayón* fue para cuantos despertaban a la adolescencia (entre otros, la mayor parte de cuantos han escrito este li-

El «cake walk» de Nueva Orle



Otra cara del «twist».

bro) una especie de pecaminoso y deseado infierno sólo en razón de la elasticidad provocativa de la Mangano, los otros ritmos ya mencionados continuarían vigentes y bailados en todas partes, con más o menos frecuencia e intensidad. Como todo el mundo sabe, incluso los más recientes hijos del *rock* (única clase de música que parece sobrevivir) se entregan de vez en cuando a grabar discos con *rumbas* o *chachachases* o las interpretan en directo, para los amigos.

DEL «TWIST» AL «YAMASUKI»

Luego vino el *rock and roll*. No, antes vino el *twist*. O al mismo tiempo. ¿Cierto? A algunos países llegó antes el *twist* en cuanto baile que el *rock and roll*, pero históricamente fue éste anterior a aquél. Qué fuera y qué significara queda dicho anteriormente. Como también que su difusión mundial se debió sobre todo al cine. El «descaderamiento» de un Presley tardó en prender en una generación todavía poco acostumbrada a tales libertinajes. Por otro lado, el *twist* era técnicamente más sencillo de bailar. Por aquellos años se escribió mucho, quizá demasiado, acerca de ambos bailes. Se discutía el significado de las palabras, la razón del éxito. Tanto el *rock* como el *twist* (una derivación bailable de aquél) fueron anatematizados y prohibidos. Incluso los jueces ingleses perseguían a los jóvenes que se entregaban a tales contorsiones inusitadas.

El *twist* fue primero una canción editada en 1960 en la voz de Hank Ballard acompañado por «The Midnifhters», escrita por él mismo se cree que unos cinco años antes. Todo el mundo sabe lo que ocurrió con este famoso boile. Incluso eclipsó al mismo *rock and roll* en cuanto ritmo bailable. Y sin embargo, era más bien ridículo. Había que sacar un pie y simular que estaba uno apagando una colilla tirada al suelo al tiempo que se limpiaba hasta el último rincón de la espalda con una toalla invisible. Aproximadamente, eso era todo. Todo: una tormenta que cambió las costumbres, que lanzó para siempre la venta de discos de forma masiva. Hasta ese momento se compraban los discos para escucharlos. Ahora se compraban para bailar con ellos. De modo que personas que en su vida habían adquirido un microsurco, se lanzaron en pos de cualquiera de las innumerables versiones que del *twist* se hicieron. Porque lo más curioso es que se llegó a bailar con ritmo de *twist* cualquier cosa, desde el bello *Danubio azul* a las *seguiriyas manchegas*. Y eso en todos los rincones del mundo. ¡Hasta en Rusia, en donde, según parece, todavía sigue bailándose!

Cambió las costumbres, decimos. Una vez ganada la batalla a los eternos puritanos, cualquiera con dos dedos de frente se ponía a bailar el *twist*. Y todo aquel que no supiera, podía recluirse en su soledad. De Greta Garbo a los duques de Windsor, de un escritor célebre a un deportista popular, todos los grupos humanos se lanzaron con frenesí a frotarse la espalda y a apagar colillas encendidas. Para los españoles, la llegada del *twist* fue el golpe de gracia a las tradiciones conservadoras desde la guerra (acerca del baile, nada más). Con el *twist* terminaba para siempre el aislamiento, el exostismo de los españoles.

Pero no fue Ballard el máximo difusor de esta locura colectiva, sino un rocker hasta entonces desconocido, un muchachote negro de diecinueve años, algo parecido al ídolo Fats Domingo: Chubby Checker.

Checker llegaría a igualar a Elvis en popularidad y a superarle en expansión mundial. Aunque el *twist* no era suyo, obligó casi a considerarle como autor del nuevo himno juvenil. Y eso que poco después de 1960 fue grabado y regrabado cientos de veces. Sólo en la versión de Chubby se vendieron más de quince millones de copias. Durante treinta y ocho semanas encabezó las listas americanas, entre los años 1960 y 1962. Las versiones y ampliaciones del tema fueron innumerables; recordemos a los Isley Brothers, Ray Anthony, Bobby Darin, Ray Henry, los Ventures, Sam Cooke (sí, también), Duane Eddy, los Codillacs, los Beatles (aquel *Twist and shout* tomado a los Isley), Hallyday, nuestro recién nacido Dúo Dinámico (*Lolita twist*), Mike Ríos (*Popotitos*)... Discos de oro a montones, el bueno de Ballard tan millonario como Rockefeller, bailongos llenos nada más poner encima de la puerta (*¿La puerta verde* de los Llopis?) la

mágica palabra que sencillamente significaba retorcerse

El *twist* fue como un viento que liberó de sus padres y hasta de sí mismos a bandadas de jóvenes. La versión española de los surprise-parties, el guateque, cobró proporciones alarmantes; no es preciso insistir.

Pero, ¿qué pasó después del *twist*? Hasta aquí no era difícil poner un poco de orden en los ritmos y los bailes. Ahora resulta casi imposible. Una vez que este ritmo convenció a toda la gente —joven y adulta, rica y pobre— de que bailar era divertido y bueno, la tormenta no podía detenerse. En el breve tiempo de un verano se ponían de moda dos, cuatro bailes nuevos y distintos que, a veves, estaban completamente olvidados en otoño. Unos tuvieron más alcance que otros, pero ninguno pudo ser siquiera una pálida sombra del *twist*.

En todo caso, descubierta la mina, había que darse prisa en explotarla. Y fue el propio Checker quien se encargaría de ello. Dos años más tarde (1962) grabó un par de discos que originarían nuevos bailes, *Slow twistin'* y *Limbo rock*. El primero sería la causa de que Dee Dee Sharp grabase apresuradamente su *Mashed potato time*, origen a su vez de una larga serie de *Dance craze* o bailes locos de breve reinado.

El *limbo* era un baile muy parecido al *twist*, pero con una particularidad. Al frotarse la espalda era preciso ir inclinando la cabeza hacia el suelo, echada hacia atrás, y pasar todo el cuerpo bajo una barra o palo colocado lo más cerca posible del suelo. Según parece, el récord de este baile fue conquistado por Jerome MacMurray en 1965, que consiguió pasar bajo una barra situada a menos de siete pulgadas (35 centímetros) del suelo. En cuanto al *twist*, el récord lo tiene una neozelandesa que bailó cien horas seguidas en 1962.

También de 1962 es el *locomotion*, que grabara uno de los ejemplares más típicos del «one hit wonder» (el que logra un solo éxito), Little Eva. El *locomotion* no era sino la versión yanqui de la *conga* brasileña, pero por un momento desbancó al mismo *twist*.

Los bailes nacían sin razón alguna o por motivos insólitos. Los que lograban imponerse, por este simple hecho, conseguían ventas arrolladoras, con lo que nada tiene de extraño que productores y cantantes se devanaran los sesos buscando ritmos nuevos y pegadizos.

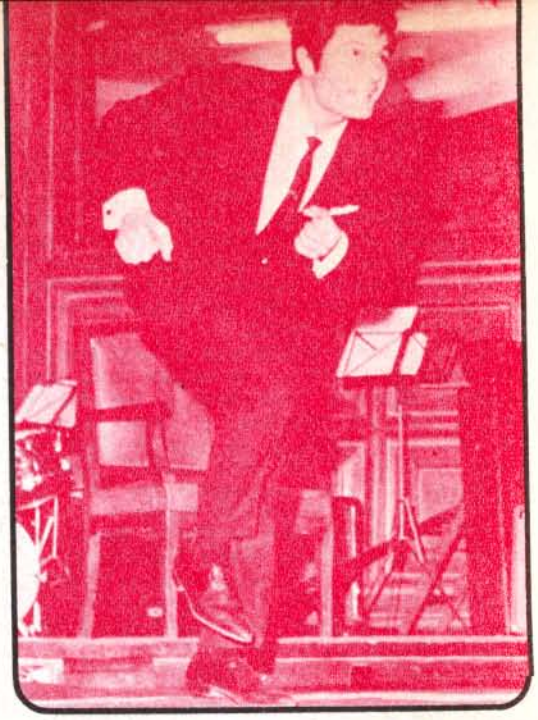
El caso de los Beach Boys fue en cierto modo único y sorprendente. A principios de la década de los sesenta estaba de moda en la costa Oeste de los Estados Unidos (California) un deporte conocido como «surf», y que consistía en desplazarse sobre la cresta de las olas a lomos de una plancha de madera. Dennis Wilson era un magnífico atleta y decidió un día que no sería mala cosa ponerle música a sus marinos desplazamientos. Se lo contó a su primo Mike Love y al resto de la familia. Era en noviembre de 1962. Dennis tenía solamente diecisiete años. Mike escribió una cancioncilla titulada *Surfin'*. Brian, el mayor de los Wilson (diecinueve años), formó un grupo compuesto por los tres chicos más Carl. El padre, Murray Wilson, vendedor de máquinas, era también compositor de canciones y actualmente está considerado como padre de la música *rock*. Los «muchachos de la playa» grabaron antes de fin de año el *Surfin' safari*, gracias a su padre «manager».

El éxito no se hizo esperar. Disco de oro en unos meses. Al año siguiente, Brian escribe *Surfin' USA*, sobre un viejo tema de Chuck Berry (1958). Jan and Dean grabarían ese mismo año *Surf City* y sería el primero de los grandes éxitos de este dúo. En seguida comenzó a hablarse del «sonido de California», todavía muy ajeno a la psicodelia. Y se mencionaban el *Fun, Fun, fun* de los Beach Boys, el *Wipe Out* de los Surfaris y los discos de Jean and Dean. Estaban tan logradas las canciones, que al oírlas se creía uno metido en dulces playas soleadas. Y el *surf* se convirtió en uno de los ritmos más escuchados y en uno de los bailes más bailados en todo el mundo. Hasta un curioso grupo africano se denominó con esta palabra, *Les Surfs*. Francia, España e Italia los aplaudieron mucho.

Hacia 1964 había pasado la fiebre. Llega a California el sonido de los Beatles y el *folk-rock*. A él se pasaron Jan and Dean. También el quinteto de los Beach Boys aban-

El «twist» y los concursos de baile.

El «bicycle» en interpretación individual.



«Twist» en versión infantil.

donó este «rock húmedo» para afirmarse como uno de los mejores conjuntos de música «pop». Pero había dado tiempo a que grabaran *surf* nombres como The Mamas and the Papas, Fifth Dimension, los Cowsills, los Ventures, el propio Checker, Dick Dale, los Marketts, el rocker Bo Diddley, los Astronautas, los Challengers, los Shadows, etc.

La multiplicación de los bailes a partir de 1962 es asombrosa. Casi todos tienen un reinado sobremanera efímero. ¿Quién recuerda hoy el *slop*, el *snap*, el *mirlinton*? ¿Alguien llegó a bailarlos realmente alguna vez? Para simplificar un poco, relacionamos a continuación algunas danzas cuya popularidad osciló de un verano a dos veranos (raramente más), por un relativo orden de antigüedad. Todas ellas nacían del «jazz-rock» o de ritmos latinoamericanos y folklóricos. Pero muchas eran elaboradas en París y lanzadas a los cuatro vientos. Las canciones como tales apenas tienen interés, salvo las ya mencionadas de los Beach Boys, auténtico canto al mar, a las motocicletas, a la vida al aire libre, a la libertad de una nueva juventud. Son casi siempre un pretexto no escuchado para moverse o bien una explicación cantada de las distintas figuras que la danza pide.

En el verano de 1962, Lorenzo Valverde se confesaba muy satisfecho de los resultados que obtenía como profesor de *madison* en la Costa Brava catalana. El creador de este baile había sido un negro pequeño y delgado, con un bigotito ridículo. Se llamaba Harold Nicholas, y había lanzado el *madison* desde París. Un francés se haría llamar casi inmediatamente «rey del madison». Se trata de Billi Bridge. Los dos estuvieron en España y se hicieron famosos, pero su gloria duró tanto como la espuma de las playas. El mejor madison, el más bailado, fue quizá el del *Pequeño elefante*, de la película *Hatari!* y grabado por Mancini. Y el ruidoso éxito de un cantante hoy desconocido, Bruce Channel, titulado *Hey, Baby*. Claro que entre nosotros hubo madisonistas a montones. Incluso un par de muchachos muy admirados entonces lo presentaron en Buenos Aires. El tema base se titulaba *Dinamic madison*. Para bailar *madison*, como se recordará, había que adelantar el pie izquierdo y dar palmaditas, entre otras cosas.

El *continental slow* fue creado, también en París, por Italo Leone, a continuación del *madison*. Leone afirmaba haberlo descubierto en Holanda a un grupo americano. «Todos en fila... y uno y dos y tres... rodilla encogida, manos a los lados, salto hacia atrás... y vuelta. Todos a un tiempo... Palmal al lado, rodilla encogida... *¡continental slow!*». Así aparece descrito en una revista musical en diciembre de 1962.

El *climb* también procedía de París. Había que dar saltitos, como el nombre indica.

El *tamuré* era hawaiano y fue popularizado, sobre todo, por la orquesta de Don Costa, cuyo *Vini-vini* se escuchó mucho. También el *hully-gully* y el *hula-hop* procedían más o menos de las islas del Pacífico; al menos, eso se dijo. El primero de ellos, en la voz casi inevitable de Chubby Checker.

En el siguiente bloque tienen poco que ver el «jazz» y el *rock*. Son todos bailes folklóricos europeos o latinoamericanos. El *chachachá*, el *merengue* y el *mambo* saltan al primer plano. El gran maestro bailador Pérez Prado pretende lanzar desde el festival de San Remo de 1963 el *cosí*, del que se hablaría tan poco como del anterior suyo, el *ja*. Antes pasó por Madrid para ofrecer las primicias de su baile a doña Sara Montiel. El truco del *cosí* era muy sencillo. Sólo el comienzo tenía cierta originalidad. El resto se bailaba en cada país según sus propias tradiciones (en España, pues, era una pseudoflamenco). Con ello se pretendía extenderlo por todo el mundo; sin embargo, parece que ni llegó a Italia.

También en el 63 volvió a ponerse de moda *la bamba*, gracias a la hermosa voz de Trini López. Como él la habían cantado muchos, pero Trini era norteamericano. Ahí estaba la diferencia.

Al año siguiente se popularizó en Europa la *bossa-nova*. En realidad, la moda de los ritmos brasileños había surgido dos años antes, cuando los «jazzmen» Stan Getz y Charlie Byrd grabaron *Desafinado*, un tema escrito por Antonio Carlos Jobim en 1959. *Bossa-nova* significa textualmente «nueva ola» e indica una forma de tocar y cantar

el *samba*. La maravillosa Astrud y el entonces su marido Joao Gilberto, eran, junto a Jobim y Bonfá, sus mayores glorias. Pero la *bossa* se puso de moda y sobre ella cayeron numerosos intérpretes de «jazz»: Gillespie, Shiffrin, el Modern Jazz Quartet, Herbie Mann, Hawkins, Dexter Gordon, Sonny Rollins, la Fitzgerald, Quincy Jones, etc. Como baile, apenas duró unos meses. Y su máxima divulgadora fue Edyie Gorme, con *Blame it on the Bossa-nova* (*Cúlpale a la bossa-nova*), de 1963. El más conocido intérprete de bossa europeo fue Sacha Distel.

Entre los bailes folklóricos de esta temporada, figuran el *letkiss*, de origen finés, que cantaban Miryam Michelson y los Fenny Boys y permitía practicar el «beso lapón»; y el *sirtaki*, la banda de la película *Zorba el griego*, escrita por ese gran músico llamado Theodorakis. Dalida consiguió en 1965 un éxito notable con la versión vocal.

Al mismo tiempo que el sirtaki, pretendió abrirse camino, ahora desde Inglaterra, un baile violento, el *jerk*. Nada menos que los Rolling Stones fueron sus embajadores. Incluso seis años más tarde continuaba bailándose esporádicamente en París.

Larga serie de bailes insignificantes surgieron entre 1964 y 1966. El *whisky* fue el primero de ellos y consistía en dar muchos saltos, coces y patadas (al aire), suponiendo que el bailarín tenía frío y se calentaba con esa bebida. Lo inventaron los Newbeats ingleses y lo cantó también «el canguro» Claude François.

El *stop-op* consistía en detenerse de golpe, ante la señal de paro, en medio de cualquier extraño movimiento. Fue lanzado en Mónaco y ante los príncipes por el sagaz Eddie Barclay. Lo bailaron Geniviéve Grad (hija de Luis de Funes) y Mireille Negri. Lo tocaba Aimé Barelli. Fastuoso, divertido, etc., parece que apenas duró el tiempo de su presentación en público.

La *bostella* armó más escándalo, porque fue calificada de inmoral, aunque su creador, Honoré Bostel, dijera que era la danza de la fraternidad y de la paz. Todo consistía en pasar un rato levantando los brazos para luego tumbrase y revolcarse fraternalmente por el suelo lamentando las propias desdichas. A este fin se lanzaron al mercado los «pantalones bostella», con rodilleras y culeras de cuero, muy útiles. Y también se inventó un «peinado bostella» (de Carita), «alfombras bostella», etc. Como se ve, un negocio como cualquier otro. Aunque en España pretendieron introducirlo los Pekes, fue prohibido por inmoralidad (en Barcelona). El intérprete oficial era el belga Patrick Jacques.

La *yenka* se inventó en España en 1965. Consistía en levantar las piernas y dar unos saltitos, en bogar y bailar flamenco. En España y México llegó a convertirse en pasión. Los inventores y difusores fueron los hermanos holandeses Johnny y Charley. Sobrevivió incluso a este último, que murió a consecuencia de un accidente automovilístico en la cumbre de su gloria.

El 4 de junio de 1965 los Quando's presentaron en Madrid el baile del mismo nombre, a base de palmadas, flexiones de rodillas, balanceos y posturas análogas, todas ellas ya vistas. Tuvo cierta aceptación en nuestro país y lo bailaba desde Mary Santpere a Charles Aznavour. De todas maneras, los Quando's se apresuraron a inventar un nuevo baile, el *pañuelo*, que se bailaba con un ídem.

También de por entonces era el *popcorn*, jamaicano, que ofrecían las *Crazy-horse-girls*. Se permitía casi todo. Era conveniente ir poco vestido, pero de blanco. James Brown le dedicó todo un long-play, al igual que antes había dedicado canciones al *twist*, al *shimmy*, etcétera. Eso sí, bien bañado de soul todo ello. El *giro*, de Antonio Bolado, y presentado en la Costa Brava por Jezabel (María José Crespi) y The Finders, exigía dar cuatro saltos y medias vueltas.

En torno a 1967 aparece el *tijuana*, el *bend*, el *ska* y el *bicycle*. El *bend* se bailaba arrastrando los pies en círculos con la espalda doblada. Su creador, un inglés llamado Patrick Kerr, se inspiró en la canción *Bend it*, de los Troggs. El mismo vino a presentarlo a España. Los de la Torre (que habían relanzado la *raspa*, y en 1971 lanzarían el *mini-short*) intentaron poner de moda en 1967 el *ska* con *Operación sol*. Nadie recuerda lo que pasó más tarde.

Al *bicycle* se le hizo mucha publicidad, porque su inventor, Alex Marco, trabajaba desde París para ciertas emisoras españolas. El baile era una imitación del deporte ciclista. Poulidor y Anquetil estuvieron presentes en su bautizo. En realidad, parecía sobre todo una tabla de gimnasia (como muchos otros, por lo demás).

Otro medioinventor español de bailes ha sido Georgie Dann, que trajo de París-Rusia primero el *casatchock* y luego el *bolavá*. El primero era una versión de las danzas cosacas y durante 1969 fue grabado por numerosos intérpretes, franceses la mayoría.

En los dos últimos años han aparecido algunas danzas de supuesto origen japonés: el *zu-ba-zu*, el *chu-chu-ki* y el *yamassuki*. Aunque cada vez es menor el interés por sacar bailes nuevos, ya que de todas maneras la gente compra discos, existen al menos otra docena de danzas efímeras que ni vale la pena traer a colación. Se trata siempre de producciones comerciales para el verano, con

La «bostella».

El «stop op», nacido en el club L'Etoile.

más o menos gracia y diversión dentro, pero sin significado real de cara a la verdadera música popular.

ALREDEDOR DE UNA «GOGO»

Es ya más bien inútil la invención y propagación de bailes nuevos.

Cuando la hegemonía musical de los Estados Unidos comenzó a tambalearse, en 1963, ante la invasión de los Beatles y de otros grupos ingleses, la reacción fue primemero tímida y confusa. En cierta manera, únicamente los Beach Boys fueron capaces de oponer una calidad personal a otra calidad. El resto se limitaba más o menos a imitar a los británicos o a proseguir con temas puramente jazzísticos o countries. Pero en pocos años, de la costa californiana partió un movimiento capital para la historia contemporánea de la Humanidad. Nos referimos a los «hippies», a la subcultura juvenil, a la psicodelia.

Extrañas ropas, insólitas actitudes, no violencia, drogas, nueva literatura, nueva música... Medios técnicos antes insospechados se ponían al servicio de muchachos con algunas ideas artísticas en la cabeza. La electrónica se hizo subsidiaria de la música, y también del baile. Comenzaron a crearse nuevos centros para bailar en los que una parte esencial eran las luces, los efectos especiales, el absoluto reinado del sonido. Por vez primera se podía bailar como se quisiera, sin atenerse a regla alguna. Sonido, luces y cuerpos entraban naturalmente en el ritmo. La perdida magia reaparecía y terminó dominándolo todo. En efecto, ¿para qué inventar nuevos bailes si se había redescubierto la danza?

El llamado genéricamente *baile pop* no tiene mayores complicaciones coreográficas. Al fin la danza volvía a ser expresión neta del hombre. En una época mecanizada, ruidosa, enloquecida, injusta, rutilante, mercantil y violenta, el baile de los jóvenes es una maravillosa descarga de energía, una patentización de los estados anímicos a que en cierta manera obliga la sociedad contemporánea. El *baile pop*, de este modo, es el más lógico, el más comprensible, el más puro. No hemos vuelto con él a orígenes selváticos, a hechicerías salvajes, sino que gracias al mismo tratamos de exorcizar una serie de angustias largamente sentidas, de explicar algunas alegrías elementales y muy amenazadas.

En pocos lugares de la tierra puede sentirse uno tan libre como en una moderna discoteca. Esa sensación maravillosa es quizá un poco mecánica e inconsciente, pero realísima. Los «flashes» destellantes, los multicolores chorros de luz que parecen multiplicar el cuerpo, dividirlo, proyectarlo a zonas solitarias, no son otra cosa que manifestaciones rotundas del hombre en el medio en que se desarrolla.

Hasta muy tarde se unieron la canción y la danza. En un principio, aquélla nada tenía que ver con el baile; más aún, era contraria al mismo. Se cantaba para expresar algo y se bailaba cuando se deseaba expresar otra cosa distinta. Pero el maridaje canción-danza supervivió muchos años en mutua apoyatura. Si una de las primeras finalidades del baile ha sido la de facilitar el encuentro entre hombre y mujer, ciertas palabras rimadas contribuían grandemente a ello. Las letras denominadas románticas —cuyo ejemplo extremo es la luz de la luna, las flores aromáticas, la soledad vacía— podían repetirse mientras se bailaba, al oído de la pareja, y revivir en cierta medida los sentimientos que el cantante relataba. El gregarismo de la especie humana, en ciertas épocas, necesitaba este tipo de recursos.

Pero en el *baile pop* ni siquiera se pretende el hallazgo erótico. El baile no sólo es separado, sino también lejano; el egoísmo de dos cambia por una especie de individualismo colectivo. Cada uno baila como quiere, despreocupado de quienes le rodean; la pareja como unidad no existe. Y tampoco se necesitan las palabras. Bailar es unicamente sentirse liberado, como en los primeros tiempos, así que todo lo demás sobra. Existen palabras, naturalmente, pero ni se escuchan ni interesan; son una muletilla que la música lleva, un ritmo vocal añadido a la música escueta. El cuerpo sacia su necesidad al margen de la poesía elaborada; se expresa sin coacción, sin guía.

De este modo puede decirse que el baile ha contribuido en gran medida a la «rebelión» de los jóvenes, a su emancipación, a su libertad personal. Y no sólo de los jóvenes, naturalmente, porque es bien sabido que también los adultos aceptan abiertamente estos bailes y no se avergüenzan de sus contorsiones en las discotecas. Aunque parezca paradójico, esta misma música que en principio se suponía ensanchaba los problemáticos abismos generacionales, contribuye ahora a acercar las orillas, pues padres e hijos lo mismo en el mismo lugar, lejos de todo problema moral o estético.

Estas ideas se confirman patentemente contemplando a las muchachas gogó. Aun cuando su danza es pagada y mercenaria, la sensación de libertad absoluta que exhalan llena de brillantes y sombríos locales y se enreda a los demás danzarines, que a su alrededor no hacen otra cosa en el *baile pop* que reemprender la marcha humana hacia las expresiones naturales, puras y auténticas.

ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA «POP». Capítulo XIII

DICCIONARIO: "BAILES DE LA AMERICA LATINA"

Bailecito.—De Argentina, Perú y Bolivia. Origen europeo. Se baila en parejas sueltas, al compás de seis por ocho.

Batuque.—Brasileño, importado del Congo. En la coreografía se incluye un solista vocal y hasta los espectadores.

Bomba.—Puertorriqueño. El mismo nombre recibe un tipo de canción y un tambor construido con un barril. Se baila en otros países.

Calenda o calinda.—El nombre viene de **qué linda.** De Santo Domingo. En el siglo XVII se calificaba de deshonesta. Lo bailaban sobre todo los negros.

Calipso.—De las Indias Occidentales, sobre todo Trinidad. Letras improvisadas y vulgares, melodía pegadiza y ritmo alegre.

Candomblé.—Danza litúrgica de los brasileños negros de Bahía. Forma parte del culto **yoruba,** celebrado en septiembre. Su finalidad es el frenesí hipnótico. También se llama **xangó.**

Carnavalito.—Danza india de origen boliviano, no demasiado antigua. Se acompaña con quenas, charangos y bombo. Compás del seis por ocho, ritmo ágil. Se baila en corro.

Catereré.—Brasileño, también llamado **catira.** De origen indio.

Cielito.—Argentino, del siglo XVIII y derivado de la **contradanza** inglesa. Fue muy popular durante la Independencia. Se baila en rueda, por parejas sueltas.

Cifra.—Canción argentina, gauchesca. Parece un recitado rítmico. **Cantar por cifra** indica que un intérprete ha de recoger el último verso del contrincante y continuar la canción.

Cobra.—Cubano, en torno a una culebra el día de Reyes. Parece relacionada con los ritos vudús, de Dahomey.

Coco.—Brasileño, de compás binario. De remoto origen africano.

Condición, La.—Danza argentina con ritmo de samba. Se cuenta que la bailó por vez primera el general Belgrano en Salta. Es un baile señorial y virreinal.

Conga.—Cubano, de origen africano. Lo bailaban los esclavos en sus fiestas. Las parejas se deshacen para formar una fila, al ritmo de los tambores. En España ha sido muy popular.

Congadas.—Danza brasileña, mezcla de otras africanas, españolas y portuguesas. Parece que la bailaban los negros para celebrar la coronación de sus propios reyes.

Cuando.—Argentino, también bailado en Chile, muy popular a principios del siglo pasado. Se deriva de los minués y gavotas europeas, como la **sajuriana** y el **montonero** o **federal.**

Cumbia.—Colombiano y panameño, de origen africano. Tiene una coreografía muy pintoresca, bailando la pareja suelta en círculos mientras el hombre ofrece velas encendidas a la mujer. Su forma popular es la mejor.

Chacarera.—Baile campesino argentino de mediados del pasado siglo. El nombre viene de chacra (en quechua, maizal). Es un baile elegante, con letras graciosas e intencionadas.

Chachachá.—Baile cubano, de origen africano. El nombre se deriva del chachá, una especie de sonajas frecuentes en la orquestas cubanas.

Chamamé.—Danza popular campesina de origen indio, bailada en Argentina. Tiene un ritmo melancólico y su coreografía es similar a la polca.

Danza del caballito.—Mexicana, en que el danzarón va metido dentro de bastidor que semeja un caballo.

Danza del gigante.—Lo mismo, pero con gigante.

Danzón.—Baile cubano muy popular en otro tiempo. Era una variación de la contradanza francesa.

Embolada.—Danza brasileña, del Noroeste. Suele tener versos humorísticos.

Escondido.—Argentino, cuya peculiaridad consiste en que los miembros de la pareja se esconden alternativamente. Parecido al **gato.**

El «cuando».

Otro plano del «cuando».

El tango.

Gato.—Danza alegre y vivaz nacida en Perú y muy popular en los campos argentinos y chilenos durante el siglo pasado. Es de corte picaresco y se acompaña con guitarras.

Guabina.—Baile colombiano de ritmo vivo. Se baila en parejas agarradas.

Guajira.—Baile y canción cubanos. Su origen está en el zapateado manchego, al que se parece mucho, aunque el ritmo es netamente cubano.

Guaracha.—Baile y canción cubanos, también extendido en Venezuela. Parece ser de origen español. De estilo picaresco y jovial, tiene aires de pasacalle vivaz.

Habanera.—Danza y canción cubanas, llevada allí por los negros y luego trasplantada a España, donde se hizo muy popular.

Huapango.—Mejicano, festivo. Ritmo vivaz mediante compases alternados. Lo bailan parejas o mujeres solas sobre un tablado.

Huayno.—Baile original de Bolivia y Perú usado en las fiestas indígenas.

Huella.—Danza y canción gaucha de origen europeo. Se baila suelto, acompañado de guitarras.

Jarabe.—Danza y canción mejicanas derivada de los antiguos zapateados españoles. Picaresca al principio, tomó carácter político y plenamente nacional durante la independencia del país.

Jicaritas, Las.—Baile tabasqueño que ejecutan los niños llevando varias jícaras con las que marcan el ritmo.

Jongo.—Afrobrasileño, de ritmo intenso con mucha percusión. Del corro de danzarines se van destacando en el centro algunos de ellos.

Joropo.—Danza y canción venezolana de origen español y parecida al vals. Se alterna lo lento con lo rápido, con primacía de lo segundo.

Malambo.—Argentino, del siglo pasado. En este baile sólo intervenían hombres, animados por los espectadores. Su música es muy alegre.

Marote.—Baile del Norte argentino y origen africano, parecido al **triunfo.** Muy popular el pasado siglo.

Maxixe.—Baile carioca surgido de la fusión de varias otros: polca europea, habanera, etcétera. Hoy día ha sido desbancada por el samba. Pero se extendió por toda Europa en los primeros años del siglo con el nombre de **machicha brasileña.**

Media caña.—Folklórico argentino, muy popularizada por todo el litoral atlántico a mediados del pasado siglo. Es una derivación de las contradanzas europeas.

Media tuna.—Baile lento y melancólico popular en la República Dominicana.

Merengue.—Danza popular dominicana nacida en el siglo XIX y muy popular todavía hoy. De ritmo lento y compás binario, el baile consta de tres partes: **paseo, danza** y **merengue o jaleo.**

Milonga.—Baile rioplatense popular entre las mujeres que servían en el Ejército el siglo pasado. Es de origen africano.

Pala-pala.—Danza popular argentina, de hermosa coreografía y pasos que imitan a esta ave (el cuervo).

Palito, El.—Baile argentino, el único en que el hombre baila con dos mujeres.

Pasillo.—Danza folklórica colombiana, bailaba también en Ecuador y otros países. Tiene origen español y ritmo valseado.

Perico, El.—Baile mexicano, variante del **jarabe.**

Pericón.—Argentino y uruguayo. Del siglo pasado, es una de las más importantes danzas derivadas de la europea **contradanza.**

Refalosa, La.—Baile folklórico argentino extendido por Perú y Chile. Termina en un zapateado final en que participa el público.

Rumba.—Cubana, mezcla de ritmos africanos y españoles. Se baila suelto, con gran movimiento de rodillas, hombros, talones, etcétera. Por la belleza de sus melodías y su ritmo lento, entró en los salones y se difundió por todo el mundo.

Samba.—Nombre de varios bailes brasileños (la palabra se deriva de **semba:** baile). La len bailarla en rueda, de forma muy difemás conocida es la carioca. Los negros suerente a la de los salones.

Sanjuanino.—Baile ecuatoriano de compás binario. Se parece al **huayno** de Bolivia.

Sombrerito.—Danza argentina de este siglo. Un sombrero es lo principal de la coreografía. En indio se llama curumbá.

Tamborito.—Danza de origen africano, muy animada, convertida en danza nacional panameña.

Torbellino.—Baile colombiano de tiempo veloz que exige una gran habilidad. Parecida al **pasillo.**

Triunfo.—Danza y canción argentina, de música parecida al estilo. Se baila suelto.

Vidala y **vidalita.**—Danza y canción argentinas muy populares el pasado siglo y aún hoy. Melodía nostálgica y versos dramáticos por lo general. Se acompañan con guitarra y tamboril. En el Norte del país son iguales, pero en la Pampa se diferencian bastante.

Zamacueca.—Danza de principios del siglo pasado, muy popular en Chile, Argentina, Bolivia, Paraguay y Perú. Se baila suelta y tiene un ritmo muy vivo. Tiene su origen en la zamba africana y recibe nombres distintos en cada país: **cueca, zamba, marinera**...

ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA «POP». Capítulo XIII

DICCIONARIO: "LOS QUE HICIERON BAILAR"

BALLARD, Hank (1931).—Nacido en Detroit, era el solista de los Midnighters, al frente de los cuales alcanzó muchos éxitos y ganó mucho dinero a mediados de la década de los 50. Pionero del «rhythm and blues» en su vertiente más comercial, es también, por consiguiente, de los primeros en haber practicado el «rock and roll». En 1954, dos discos sobre Annie consiguieron galardón de oro: **Work with me, Annie** y **Annie had a baby.** También por esa época tuvo otros éxitos, como **Sexy Ways.** Pero hasta 1960 no se catapultaría su nombre hacia la gloria, cuando lanzó **The twist.** Había escrito el tema dos años antes. Gracias a él, Ballard se convirtió en uno de los músicos más ricos de la época. Aprovechó el éxito para continuar cantando, aunque sólo se mantuvo vivo como autor.

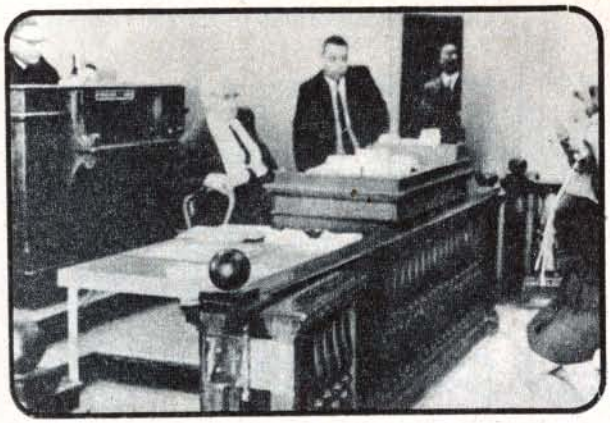
BEACH BOYS, The.—Quintento formado por Dennis Wilson (4 diciembre 1944), Carl Wilson (21 diciembre 1946), Mike Love (15 marzo 1941), Alan Jardine (3 septiembre 1942), Bruce Johnson (27 junio 1944) y Brian Wilson (20 junio 1942), nacidos en Hawthorne, al Sur de California. En el verano de 1961 Brian Mike compusieron una canción sobre su deporte favorito: el surf. **Surfin,** rudimentariamente grabada, se convirtió en un impresionante triunfo en el 62-63. En menos de un año, Los Muchachos de la Playa se convierten en los más populares de la Costa Oeste, con miles de «fans» persiguiéndolos. Vestidos con ropas iguales (pantalón y camisa de rayas de manga corta), llenos de humor y de simpatía, su música limpia y fácil se divulga por todo el país. Salen de él, hacen cine, televisión..., pero sobre todo apariciones en público, que es lo suyo. Y siguen otros éxitos: **Barbara Ann, Sloop John B. Wendy, In my room, California girls, Little Deuce coupe, Fun fun fun, This car of mine**... Excelentes músicos, trabajadores y serios, pasada la moda del «surf» se adaptan perfectamente a nuevas corrientes. Graban a Bob Dylan. De pronto, en 1966, llega a California la psicodelia, a California y a Brian Wilson, productor y compositor del grupo. Inventa, pues, el **Pet sound,** con originales e impresionantes orquestaciones. Gracias a títulos como **Wouldn't it be nice** y **God only knows,** los Beach Boys resistirían el empuje incluso de los mismos Beatles. Y siguen con **Heroes and vilains** y **Good vibrations,** su obra maestra. Drogas, el yoga y la nueva cultura aparecen en sus discos: **Trascendental meditation.** No sólo no se estancan, sino que progresan más que nadie; inventan sonidos, teorías musicales. Frescos y soleados como el primer día, los Beach Boys siguen trabajando. Sus dos docenas de LPs se han vendido siempre bien y nadie ha logrado discutirles ese lugar privilegiado que ocupan en la música contemporánea.

BRIDGE, Billy (1945).—Nacido en Cherburgo, empezó vendiendo discos y muy pronto fue lanzado, en una de las grandes promociones publicitarias europeas de los primeros tiempos, como «Mister Madison». Su gloria duró exactamente el tiempo que este baile. Luego quiso seguir escribiendo canciones, pero no ha reaparecido.

CHECKER, Chubby (Ernest Evans, 1941).—Nacido en Filadelfia el 3 de octubre, trabajaba en una pollería y lo descubrió su dueño mientras cantaba en la tienda. Durante la grabación de su primer disco, **The class** la mujer de un «disc-jokey», Dick Clark, dijo que se parecía mucho a Fats Domino en joven, y de ahí le nació el nombre, de parecida significación en inglés. La segunda grabación fue una versión más comercializada (aún) del **The twist de Ballard**

Los Beach Boys.

Juicio contra los bailes de moda.



El «giro», interpretado por The Finders.

(1960). En unos años, se vendieron quince millones de copias del bailecito en la interpretación del muchachote, con impresionante aspecto de americano típico. Recorrió el mundo cantándolo y bailándolo. Pero Checker no se paró ahí. Siguió grabando: **Pony Time, Let's twist again, At the discotheque,** un álbum de «folk», otro junto a Bobby Rydell... De todas maneras, no lograría reverdecer los laureles del «twist».

DANN, Georgie (1940).—Aunque francés de nacimiento, su carrera como cantante la ha hecho prácticamente en España, adonde llegó hacia 1960. En realidad, es animador de clubs juveniles y máximo introductor en el país de todos los «ritmos modernos» habidos y por haber: bostella, surf, casatchock, bolavá. Lo más notable no es, ni mucho menos, su voz, sino las espectaculares muchachas gogós que suele llevar consigo. El último baile presentado por Dann, en 1971, es el **Agadú.**

DEE, Joey and the Starliters.—Josey nació en 1940 y su grupo estaba formado por Carlton Latimor, organista; Willie Davis, batería; Larry Vernieri y David Bragati, vocalistas y bailarines. Comenzaron a actuar en 1958 y dos años más tarde convirtieron en mina de oro la que sería catedral del «twist». Al Peppermint Lounge, de Nueva York, asistían a verlos Greta Garbo y los duques de Windsor. Al año siguiente, en 1961, realizan una jira por todo el país. El grupo fue sin duda el más popular de la era del «twist»; sus discos se vendían por millones. Citemos **Peppermint twist, Let's have a party, Shout, Dancing on the beach,** etcétera. Pero no resistió el paso del tiempo y murió su fama con el «twist».

GORME, Eydie (1933).—Nacida en el Bronk neoyorquino, trabajó de muchacha como intérprete de español. Comenzó a cantar con algunos grupos hasta que en 1952 inició una carrera de solista. Casada (1957) con el cantante Steve Lawrence, **Go away little girl,** alcanzaron juntos una popularidad inmensa como animadores de clubs y de espectáculos televisados. A partir de 1963, con **Blame it on the bossa-nova,** su popularidad rebasó las fronteras americanas. Otros éxitos fuertes suyos fueron **Yes my darling dauchter, Pretty blue eyes** y **Painciana.** La Gorme, muy escuchada en España, es en realidad una buena vocalista de corte «crooner»-latino. Acaso su mejor disco sea uno grabado junto al trío Los Panchos.

ISLEY BROTHERS, The.—Trío formado por los hermanos Ronald, Rudoph y O'Kelly, nacidos en Cincinnatti en torno a 1940. En el verano de 1959 actuaban en Washington y un «manager» oyó en determinado solista gritar: «You know, you want to make me shout». Por eso se grabó **Shout** y se vendieron tres millones con rapidez. Los tres muchachos negros, hijos de una organista de iglesia, serían figuras del «rhythm and blues» gracias a aquel grito oportunamente dado en **Lonely teardrops. Twist & shout** sería otro impresionante éxito. En marzo del 66 volverían con **This old heart of mine.** Y siguen en activo. Los Beatles figuran entre los muchos que los imitaron.

JAN AND DEAN, Jan Berry y Dean Torrence (1942 y 1941).—Estudiaban en California y un día grabaron un disco en un garaje: **Kennie Lee,** en 1958. Luego grabaron algunos más **(Clementine, Linda),** de cierto éxito y terminan asociándose a Brian Wilson para componer **Surf city,** canto máximo al balanceo sobre las olas e impresionante éxito. Poco después explotarían otra pasión californiana: la de los automóviles. **Dead man's curve** se vendió de modo semejante. Y al cabo de numerosas grabaciones bastante escuchadas **(Popsycle, The little old lady of Pasadena)** y alguna versión acertada **(Norvegian wood),** desaparecerían como sus modas (aunque siguen produciendo).

JOHNNY Y CHARLEY.—Dúo holandés establecido en España poco antes de su lanzamiento de la «yenka». Johnny había nacido en 1941 y Charley en 1939. Profesionales desde los dieciocho años, descubrieron en Finlandia la «yenka» y en 1965 la lanzaron con enorme publicidad en España. Recorrieron el país y varias ciudades extranjeras, pero Charley murió en accidente de coche al año siguiente y con él terminaría el dúo y la «yenka», pese a las ochocientas versiones que se realizaron.

LITTLE EVA (E. Narcissus Boyd, 1945).—A los quince años, estando en Nueva York, se inició en la música. En el 63 grabó **The loco-motion,** presentó en televisión el nuevo baile, y obtuvo un éxito mundial espantoso. La descubrieron dos compositores pobres que cuidaban niños por la noche. Eva estaba entre ellos. No logró más impactos y se eclipsó muy pronto.

NEWBEATS, The.—Trío creador del **pan y mantequilla** formado por Dean Mathis

(1939, su hermano Mark 1942) y Larry Henley (1941). Los dos hermanos tocaban en una banda de música del Oeste hasta que se les unió Larry como vocalista, durante una actuación. En 1964 lanzaban **Bread and butter,** rápidamente lanzada hacia el éxito. Sin embargo, y aunque millones de jóvenes bailaron a su ritmo, no sobrevivieron a su único éxito.

SHARP, Dee Dee (Dione La Rue, 1945).—A los quince años, se presentó en un periódico respondiendo a un anuncio que pedía una cantante y rápidamente fue contratada para grabar haciendo «eco» a otros solistas. Pero en 1962 la dejaron interpretar sola **Mashed potato time,** de inconcebible y rápido éxito. El mismo año hacía también millonario **Ride.** Pero vino a ocurrirle lo mismo que a la pequeña Eva y a tantos otros inventores de bailes. Con todo, el ritmo fue origen de numerosos **bailes locos** que sirvieron a montones de jóvenes.

SURFARIS, The.—Grupo de adolescentes californianos nacidos en torno a 1948. Jim Pash, Ron Wilson, Pat Connolly, Jim Fuller y Bob Berryhill grabaron mientras iban al colegio **Wipe aut** (1963), terminó del surf que significa caerse de la tabla. El éxito, como siempre, fue de relámpago. Cuando pasó la fiebre, intentaron retornar a algo llamado «californian folk rock», pero no les sirvió de nada.

SURFS, Les.—Sexteto de hermanos nacidos en Madagascar imitadores de The Platters y ocasionalmente embarcados en las modas de los bailes. Monique, Nicole, Dave, Rocky, Pat y Coco (el mayor y jefe del grupo, 1942) no alcanzan el metro y medio de estatura, pero en torno a 1965 fueron popularísimos en Francia, Italia y España cantando cualquier versión de éxito o medio éxito conocido. Triunfan en San Remo y de ellos sólo queda hoy el recuerdo de una agradable presencia y de musiquillas que sus intérpretes originales cantaban mejor que ellos. No obstante, siguen en activo.

THUNDER, Johnny (1940).—Nacido en Florida, comenzó tocando en el ukelele temas «country» y «western». Hasta que consiguió un formidable éxito con **Loop de loop,** a cuyos compases bailó toda una generación. Intentó sobrevivirse con algunos buenos temas del «rhythm and blues», **Make love to me** y **Teach me tonight,** pero no parece haberlo logrado. La nadie le recuerda.

Chubby Checker.

Frank Alamo.

Johnny & Charley.

Introducción a un tema apasionante, vivo
y de incidencia constante en nuestra vida, mal comprendida
por unos, peor interpretada por otros
y admitido con reservas por los más, sin tener en cuenta
que nuestras realizaciones (en este caso la música) son frutos
de la sociedad que las ha creado
y representación viva de la misma para bien
(léase Víctor Jara, Pete Seeger, Woody Guthrie, Voces Ceibes)
o para... (Camilo Sesto, Julio Iglesias, Raphael
y demás asiduos a los hits).

AKAL EDITOR